

Aneta Anikiej

"Czym można zastąpić religię?" : wątki religijne w sztuce akcyjnej Jerzego Beresia

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 11/2, 169-192

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANETA ANIKIEJ

„CZYM MOŻNA ZASTĄPIĆ RELIGIĘ?” Wątki religijne w sztuce akcyjnej Jerzego Beresia

18 kwietnia 1973 r. we wnętrzu Galerii Desa w Krakowie tłum widzów obserwuje nagiego artystę, który w ciszy i skupieniu dokonuje prostych, symbolicznych czynności. Przy skonstruowanych z nieheblowanych desek „oftarzach”: *TRADYCYJNYM* (il. 1), *PIĘKNYM* (il. 2) i *UROCZYSTYM* (il. 3) kroi chleb, rozlewa wino do kieliszków, dzieli tort, równocześnie pokrywając swoje nagie ciało i twarz czarnymi i zielonymi liniami podziałów. Jedynymi słowami, które wypowiada w czasie akcji, jest wieńczące ją zaproszenie publiczności do zjedzenia chleba i tortu oraz wypicia wina. W katalogu upamiętniającym manifestację Marek Rostworowski napisał: „W czasie spotkania w BWA [...] postawiłeś pytanie, czym można zastąpić religię. Nikt nie próbował odpowiedzieć. Ludzie urzędowni, dla których sztuka to kosz kwiatów na ścianie, nie zadają artysty pytań. Inni, przeżywający współczesny kryzys, sądzą, że może właśnie artysta odpowie. Czy parafrazująca sakrament ceremonia ofiarowywania siebie – postawienia przy ołtarzu pełnego wąpiewi artysty zamiast profesjonalnego kapłana – jest odpowiedzią, czy raczej tylko formą postawienia pytania, oczekującym na chleb, wino i tort?”²

Artystą, który ośmielił się postawić publiczności owo pytanie i do którego kierował swoje słowa Marek Rostworowski był Jerzy Beres, twórca znany dotąd publiczności jako rzeźbiarz, autor tajemniczych *ZWIDÓW* – przedziwnych konstrukcji z nieobrobionych gałęzi, pni, kamieni, połączonych ze sobą za pomocą klinów, sznurów czy łańcuchów. A teraz... Czy mieli w nim widzieć artystę niepokornego? Błuzniercę? A może człowieka odważnego, prowokującego swoją sztuką do myślenia o wierze, religii, wartościach, samej sztuce wreszcie...? Dla przypadkowego uczestnika manifestacji Beresia, któremu obca jest jego twórczość akcyjna, odpowiedź na to pytanie nie jest prosta. Już sam fakt nagości ciała artysty z pewnością często wystarczy, aby nazwać go po prostu

¹ Wszystkie zdjęcia ilustrujące niniejszy tekst pochodzą z prywatnego archiwum Artysty, któremu za ich udostępnienie autor serdecznie dziękuje.

² M. R o s t w o r o w s k i, [Wypowiedź bez tytułu]. W: *Jerzy Beres – Transfiguracja II*, Galeria DESA. Kraków 1973, s. nlb.

szaleńcem. Ci jednak, którzy zetknąwszy się z tą sztuką nie ulegną temu pierwszemu (i zapewne najprostszemu) skojarzeniu, mogą odczytać sens celebrowanych czynności i odnaleźć w nich jakąś mądrość. Jaką? Niniejszy tekst jest próbą odpowiedzi na to, a także przywołane powyżej, postawione ćwierć wieku temu przez Marka Rostworowskiego pytanie: „czy parafrazująca sakrament ceremonia ofiarowywania siebie – postawienia przy ołtarzu pełnego wątpień artysty zamiast profesjonalnego kapłana – jest odpowiedzią, czy raczej tylko formą postawienia pytania [...]?”³ Być może pozwoli także zobaczyć Jerzego Beresia nie jako bluźniercę i uzurpatora, lecz jako artystę, który świadomie sięga do pewnych symboli z przekonaniem i wiarą w słusność swych intencji. Jako artystę, który swoją sztuką porusza się w obrębie takich pojęć jak wolność, sprawiedliwość, prawda, sztuka, artysta, akt twórczy, z jednej strony sakralizując te pojęcia, z drugiej – ironicznie wyszydając obrastające je mity.

1. Wątki religijne w sztuce polskiej XX wieku

Nawet pobieżne i ogólne nakreślenie sytuacji panującej w sztuce polskiej XX wieku w odniesieniu do dzieł, których przeznaczeniem nie były wnętrza sakralne, a które mimo to operowały wątkami religijnymi, wymaga krótkiego wstępu i sięgnięcia do momentu narodzin tej dziedziny sztuki.

„Stwierdzenie, że historia sztuki europejskiej to w olbrzymiej części historia sztuki sakralnej – jest truizmem” – pisze Krystyna Czerni.⁴ Można je zatem pominąć w tych rozważaniach. Należy jednak zaznaczyć, że to Kościół przez wieki był najpotężniejszym mecenasem i to na jego zlecenie powstały najwspanialsze dzieła architektoniczne, malarskie, rzeźbiarskie. Swoją dominującą rolę na polu mecenatu artystycznego stracił dopiero w XIX wieku. Jego miejsce zajęło państwo i dominująca klasa mieszczańska. Fakt ten miał decydujące znaczenie dla wykształcenia się świeckiego malarstwa o tematyce religijnej i niekościelnym przeznaczeniu. To na gruncie malarstwa właśnie nastąpiły najwcześniejsze zmiany. Początkowo przejawiały się one w stosowaniu współczesnych atrybutów, zwłaszcza strojów, w które przyodziewane były postaci świętych. Teraz natomiast, utrwalone długowieczną tradycją tematy malarstwa religijnego zostały sprowadzone do scen „rodzajowych”, rozgrywających się w zwykłym, codziennym otoczeniu. Pozbawione swojego naturalnego kościelnego przeznaczenia malarstwo to zaczęło operować swobodnymi nastrojami: od religijnej ekstazy, poprzez ckliwość, grozę, a na bluźnierczej kryptopornografii kończąc. Pod pretekstem tradycyjnego tematu religijnego, do przedstawię religijnych zaczęły się wkradać elementy drastyczne i obsceniczne. Za przykład posłużyć mogą

³ Tamże.

⁴ K. Czerni, „*Antysacrum*” – czyli o konfliktach współczesnej sztuki z religią. W: *Sacrum i sztuka*. Kraków 1989, s. 186.

przedstawienia św. Antoniego, którego pustelnię zaczęły nawiedzać cielesne i lubieżne zjawy. Mniej prowokacyjnym zabiegiem stosowanym przez malarzy było pozbawianie postaci przedstawionych na płótnach tradycyjnych, malarzkich atrybutów świętości. W rezultacie przedstawienia te nie różniły się niczym od podobnych świeckich i prywatnych, jedynie tytuł dzieła sugerował jego właściwą interpretację. Nastąpiło więc swoiste zejście malarstwa religijnego do poziomu malarstwa rodzajowego.

Ten przełom miał ogromny wpływ na sztukę XX wieku, zwłaszcza na jej ikonografię. Był bowiem początkiem procesu, który doprowadził z jednej strony do oddzielenia celów sztuki od celów religii, z drugiej – do powstania dzieł, w których wątki religijne interpretowane były w sposób bardzo dowolny, często areligijny i bluźnierczy.

Sztuka polska asymilowała te zmiany. Współczesność, przynosząca ze sobą hasła niczym nie skrępowanej wolności twórczej, spowodowała bardzo swobodne podejście do tradycji chrześcijańskiej. Czerpano z niej, zapożyczając jedynie formę, lub sięgano do wyrastających z niej idei. Zaowocowało to ogromną różnorodnością dzieł. Są wśród nich takie, w których mamy do czynienia z redukcją całej chrześcijańskiej ikonografii do warstwy wyłącznie symbolicznej, humanistycznej, często po to, by nadać dziełu inny, wznioślejszy wymiar. W innych, chrześcijański schemat ikonograficzny jest przejmowany i traktowany instrumentalnie przez napełnianie go nową, wieloznaczną treścią. Są też tacy artyści, którzy w swych dziełach interpretują tę tematykę oryginalnie i nowatorsko, posuwając się do śmiałych i kontrowersyjnych porównań. Często jest także wykorzystanie motywu cierpiącego Chrystusa jako powszechnie czytelnego symbolu wojennej Golgoty ludzkości.

Tę różnorodność potwierdzają liczne przykłady. W *Piecie oświęcimskiej* (1962) Bronisława Chromego ujęcie dwóch wychudzonych ludzkich ciał nawiązuje do formy krzyża. *Getto* Izaaka Celnikiera nawiązuje do wzorca piety. *Zbylut Grzywacz* w cyklu obrazów *Opuszczone*, dla zilustrowania ludzkiej nędzy i poniżenia, a także obojętności społeczeństwa na cierpienia jednostki, posłużył się wątkiem Marii Magdaleny u stóp krzyża, natomiast obrazy cyklu *Człowiek bez jakości*, w tym *Rozpięty*, zdają się bliskie motywowi Ukrzyżowania. Wątek ten pojawia się także na obrazie Bronisława Linkego *Golgota-Nowoczesność*, na którym młody mężczyzna został „ukrzyżowany” na krzyżu z dmuchawca. Leszek Sobocki w autoportrecie *Wzmocniony* naznaczył swoją twarz bliznami z oblicza Matki Boskiej Częstochowskiej. Władysław Hasior w swoich kolażowych kompozycjach wykorzystywał dewocjonalia, blaszane medaliki, święte obrazki.

Okresem szczególnym w dziejach sztuki polskiej XX wieku były dramatyczne lata osiemdziesiąte. Specyfiką powstającej w tym czasie sztuki jest jej zbliżenie do Kościoła. Nie tylko w znaczeniu wystaw organizowanych w kościelnych wnętrzach, ale zwłaszcza w powrocie do idei, w której religia i filozofia chrze-

ścijańska jest swoistym schronieniem, ostoją wolności i niepodległości. Ożywiają romantyczne hasła Polski – Chrystusa narodów i zmartwychwstania – odrodzenia do nowego życia.

Wraz z tymi tendencjami pojawia się nowa ikonografia – ikonografia nawiązująca do dziewiętnastowiecznych wzorów malarstwa martyrologiczno-historycznego, która różniła się jednak od romantyzmu bardziej skrótową formą, sprowadzaną często do wymowy znaku, gestu, symbolu. Wśród tych ostatnich najczęściej spotykanymi są symbole religijne. W obrazie Mariana Kępińskiego *Sacrum* (1984) obok chleba i wina na ołtarzu leży fotografia ks. Jerzego Popiełuszki. Czarne ramy fotografii i towarzyszące jej atrybuty wskazują na ofiarę, która dokonała się w postaci jego męczeńskiej śmierci. Symbol chleba i łączonej z nim ofiary pojawia się także w grafice Jacka Krzysztofa Zielińskiego *Polski chleb* (1982). Na obrazie Zbyluta Grzywacza *Ogniwa* (1982-1983) kromki chleba nawleczone na łańcuch stanowią „współczesny” różaniec. Częstym motywem jest Ukrzyżowanie. Pojawia się ono zarówno w pracach malarskich, jak i graficznych takich jak cykl *Ars morendi* (1987) Marka Stępnia czy *Ukrzyżowania* (1983) Teresy Rudowicz. Motyw Ukrzyżowania obecny był także w rzeźbie. Ukrzyżowane postaci Jolanty Kłyszcz w rzeźbie zatytułowanej *O śmierci* (1987), *Zrób to sam* (1982) Eugeniusza Get-Stankiewicza, czy *Człowiek, zdjęcie z krzyża* (1987) Janusza Siewierskiego są tego najlepszymi przykładami.

Od tematyki religijnej nie stroni także sztuka najnowsza. Eugeniusz Mucha wykorzystuje wątki chrześcijańskie w wielu swoich pracach, najbardziej zaskakujące wydają się jednak obrazy: *Uczta w Emaus*, na którym Chrystus siedzi w towarzystwie Hitlera i Lenina oraz *Predyspozycje dzieci*, gdzie grupa bawiących się dzieci dokonuje ukrzyżowania na tle biało-czerwonej flagi. Sięga też do nich Marek Sobczyk, w jego *Ostatniej Wieczery* miejsce wina i chleba zajmują wódka i papierosy. Tematyka ta obecna jest także w działaniach akcyjnych. Co więcej, jak pisze Krystyna Czerni, „bezkompromisowe traktowanie roli artysty jako misji i powołania sprzyjało rytualizacji działań i odrodzeniu analogii między sztuką a religią”⁵ już w latach siedemdziesiątych. „Performerzy praktykujący parareligijne misteria wobec zmaterializowanego świata chcieli być znakiem sprzeciwu, symbolem trwania i obrony podstawowych wartości.”⁶ Za przykład posłużyć może performance *Champion of Golgotha* Zbigniewa Warpechowskiego, w którym artysta nawiązuje do tak często wykorzystywanego motywu Ukrzyżowania, kompromitując hasło akcji: „Sport jest religią XX wieku”.⁷

Mówiąc o obecności wątków religijnych w XX wiecznej sztuce należy wspomnieć także o nurcie sztuki bluźnierczej, skierowanej przeciwko religii i walczącej z Bogiem. Do tego nurtu należą również artyści, którzy nie kwestionują samego

⁵ K. Czerni, *Wątki chrześcijańskie w polskiej sztuce współczesnej*. „Znak”. 1991, nr 435, s. 94.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 95.

sacrum czy Boga. Ich atak zwrócony jest przeciwko religii lub jedynie jej formie kultowej. W gronie tych artystów znajduje się Robert Rumas – wychowanek rodziny katolickiej, który swoją sztukę traktuje jako wyzwolenie z tego właśnie dziedzictwa rodzinnego i wypływających z niego własnych kompleksów związanych z seksem i religią. Ale – jak deklaruje – odrzuca to dziedzictwo w imię wartości samej wiary. Mówi: „*Odrzucam sposób, w jaki zostałem wychowany, czyli tę powierzchowność, która zabiła naturalne potrzeby «wiary», czy młodzieńczą potrzebę zgłębiania tajemnic życia.*”⁸ Uważa, że w Polsce ludzie są wewnętrznie zniewoleni, boją się religii, ale przede wszystkim Kościoła.⁹ W swojej sztuce odwołuje się Rumas do ludowych przedstawień, odpustowych i przydrożnych figurek świętych, Matki Boskiej i Chrystusa. Zamyka je w wekach – słojach służących do przechowywania żywności czy też w wypełnionych kolorową cieczą akwariach, w których towarzyszą owym figurom kolorowe rybki czy też muszle. Zestawiając kiczowate i banalne, zdaniem artysty, figury Matki Boskiej z równie banalnym akwariem, stojami czy kolorowymi muszlami, Rumas pragnie podkreślić powierzchowność polskiego katolicyzmu, który jest sprowadzany bardziej do jarmarcznych symboli, oddawania czci banalnym przedmiotom niż do wartości. Jego zdaniem symbol ma w polskim społeczeństwie większe poważanie niż codzienne, praktyczne stosowanie zasad etyki chrześcijańskiej.¹⁰ Kiedy w 1994 roku w centrum Gdańska pokazał wykonane z przezroczystego plastiku i napełnione wodą pojemniki, w których zanurzył gipsowe figurki Chrystusa i Matki Boskiej, przypadkowa publiczność, uznając je za profanację świętości, zniszczyła instalację i zaniosiła wydobyte figury do pobliskiego kościoła. Dla artysty gest ten był potwierdzeniem jego tezy o powierzchowności wiary polskich katolików, dla nich jednak instalacja artysty była niedopuszczalnym wtargnięciem w utrwalone wielowiekową tradycją sacrum.

Zapewne większe wzbudzenie wybudziłyby realizacja Jacka Markiewicza, gdyby zaistniała w podobnym kontekście. Mam tu na myśli dyplomowy film Markiewicza, w którym nagi artysta „pieści” figurę ukrzyżowanego Chrystusa. Promotor pracy – Grzegorz Kowalski – profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych uznał ją za odkrywczą „ponieważ widz mógł wybierać między wejściem do wnętrza instalacji, żeby sobie obejrzeć dzieło Markiewicza, bądź pozostać na zewnątrz i obserwować reakcje widzów”.¹¹ Odkrywczość to, moim zdaniem, wątpliwa. Tak jak wątpliwa wydaje się dalsza analiza pracy, którą chciałam przywołać za Grzegorzem Filipem: „Grzegorz Kowalski analizuje dzieło powołując się na odniesienia do frenetycznej religijności barokowej i ówczes-

⁸ *Nie mam na celu zbawiania świata*, rozm. R. Ziarkiewicz. „Magazyn Sztuki”. 1995, nr 6-7, s. 62-71.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999, s. 237.

¹¹ Cyt. za: G. Filip, *Vivat Academia*. Forum Akademickie, 2001, nr 3, s. 24.

snych sposobów adoracji krzyża oraz akcentuje dwuznaczność adoracji krucyfiksu przez Markiewicza, mówiąc coś o doświadczeniach mistycznych, napięciu między adoracją i bluźnierstwem, zbliżaniu przeciwieństw, stawianiu widza wobec wyboru między podejrzliwością a zaufaniem wobec poczynań artysty.¹² Kolejne realizacje Markiewicza potwierdzają przede wszystkim jego poziom intelektualny – prezentacja własnych odchodów w galerii rzeźby w Orońsku oraz film, na którym osobiście spółkuje z krucyfiksem w Muzeum Narodowym w Warszawie. Tę ostatnią realizację komentuje: „To był krucyfix pochodzący z kościoła i modliły się doń pokolenia. Przypisywano mu nadludzkie moce. A ja z nim spółkowałem. Pokazałem, że to nie Bóg, a kawał drewna. (...) Chciałem, by to był nasączony modlitwami krucyfix, by je gwałcić.”¹³ Z takim wyjaśnieniem, chyba nie można dyskutować. Ocenę sztuki Markiewicza pozostawiam widzom. Ja zastanawiam się czy te działania w ogóle można nazwać „sztuką”...

Wspomniane powyżej dzieła to jedynie przykłady potwierdzające obecność sztuki operującej wątkami zaczerpniętymi z tradycji czy ikonografii chrześcijańskiej. Niewątpliwie potwierdzają one, że ich twórcy nie chcą być wobec chrześcijaństwa obojętni. Czy zatem do grona tych artystów należałoby zaliczyć Jerzego Beresia?

Wydaje się, że sztuka Jerzego Beresia stanowi na tle przywołanych dzieł przykład oryginalny. Artysta zdaje się w swoim myśleniu powracać do XIX-wiecznych idei, w których wiara splatała się z hasłami wolności i niepodległości, ale kontekst jego sztuki jest już zupełnie inny. Ponadto on, jako artysta, czuje się uprawniony, by „zrytualizować” swoją sztukę, która ma być drogą wiary, nośnikiem tajemnicy, symbolem trwania i obrony najwyższych wartości. Celebrytuje swoje *MSZE* i *TRANSFIGURACJE* przy *OLTARZACH*, dokonuje przy nich swojej transfiguracji, ofiary oraz symbolicznego podziału chleba i wina. Jest „kapłanem” i ofiarą jednocześnie. Jego nagie ciało, odziane niekiedy jedynie w drewniane perizonium, przywodzi wprost na myśl postać Chrystusa. Nie znam na gruncie polskiej sztuki przykładu podobnego i, co będę starała się pokazać, tak specyficznego nawiązania do symboliki religijnej. Warto zatem, w tym kontekście, przyjrzeć się bliżej tej twórczości.

2. Wątki religijne w sztuce Jerzego Beresia

Msze

W 1968 roku w warszawskiej Galerii Foksal dokonał artysta pierwszej samodzielnej manifestacji.¹⁴ Nazwał ją *PRZEPOWIEDNIA I*. Ubrany w biało-

¹² Tamże.

¹³ Cyt. za: tamże.

¹⁴ Wcześniej uczestniczył on w zrealizowanym przez Tadeusza Kantora w sierpniu 1967 roku w Osiekach koło Łazów happeningu pt. *Panoramiczny happening morski*.

-czerwone płótno zmontował na oczach widzów dzieło. Jego zwieńczenie stanowił olbrzymi, wykonany z obciosanych gałęzi luk. Białoczerwona szata okrywająca ciało artysty posłużyła za jego cięciwę. Gest jej napięcia był niewątpliwie metaforą odnoszącą się do aktualnej rzeczywistości polskiej, był także zmaterializowaniem idei artysty zaangażowania własnej sztuki w tę właśnie rzeczywistość. Tak rozpoczął się, trwający do dzisiaj, dialog artysty z rzeczywistością, dialog, który zaowocował prawie setką manifestacji. Wspomniana *PRZEPOWIEDNIA I* była pierwszą z cyklu. Po niej nastąpiły kolejne: *PRZEPOWIEDNIA II* (Galeria Krzysztofory, Kraków, 1968), *PRZEPOWIEDNIA II – odtworzenie ŻYWEGO POMNIKA w 20 rocznicę „polskiego marca”* (Galeria Krzysztofory, Kraków, 1988) oraz *I PREZENTACJA ŻYWEGO POMNIKA PRZEPOWIEDNIA II* (Galeria Uniwersytecka, Cieszyn, 1989). Następnie *TRANSFIGURACJE: I* (1972), *II* (1973), *III pt. OŁTARZ AUTORSKI* (1973) oraz *RYTUAŁY: SZCZEROŚCI* (1976), *EGZYSTENCJALNY* (1976), *FILOZOFICZNY* (1976) i *KULTURY* (1977). Jednak termin „rytuał” kojarzył się artystcie dość pejoratywnie – z konwencją i rutyną. Zarzucił więc jego stosowanie i kolejne manifestacje nazywa *MSZAMI*. Celebryzuje więc *MSZĘ REFLEKSYJNĄ I* (1975) i *II* (1983), *MSZĘ ARTYSTYCZNĄ I* (1977) i *II* (1978), *MSZĘ ROMANTYCZNĄ* (1978), *FILOZOFICZNĄ* (1979), *AUTORSKĄ* (1979), *AWANGARDOWĄ* (1979), *POLITYCZNĄ* (1980) i w 1984 roku ostatnią – *POLSKĄ*. Był to krok istotny w twórczości akcyjnej artysty. Wkroczył bowiem w ten sposób na teren liturgiczny, choć jak sam twierdzi, terminu „msza” użył z pewnym wahaniem.

Pierwsza ze wspomnianych akcji, którą zatytułował artysta *MSZĄ REFLEKSYJNĄ*, odbyła się w 1975 roku w Zakładach Metalowych im. Szadkowskiego w Krakowie. Autor, odziany jedynie w związane na biodrach dwa kawałki drewna, na których widniał napis „BEREŚ”, wkroczył na teren fabryczny pchając przed sobą *TACZKI SYMBOLICZNE*. Zbudowane były one z szerokiej deski-łaty, na której końcu zamocowany został plaster wycięty z grubego pnia. Z drugiej strony deski znajdowały się rączki powstałe dzięki owalnemu wyżłobieniu. Od spodu – dwa kołki stanowiące nóżki, na górze cztery drążki, a na nich rozpostarty daszek z jutowego płótna. We wnętrzu hali fabrycznej stały przygotowane wcześniej dwa stoliki przykryte białym płótnem. Na jednym płótnie widniał napis „OŁTARZ PIĘKNY”, na drugim – „OŁTARZ CZYSTY”. Na pierwszym leżał chleb, na drugim butelka wódki i kieliszki. Pomiędzy nimi krzesło z wypełnioną wodą miską. Autor stanąwszy obok stolików, odwrócił *TACZKI* do góry nogami tak, że powstał w ten sposób stoliczek z ruchomą pieczęcią na blacie, przy pomocy której można było wyprodukować ulotkę z odcisniętym wizerunkiem twarzy i napisem „*TWARZ*”. Artysta najpierw zademonstrował działanie pieczęci, a następnie podszedł do *OŁTARZA PIĘKNEGO*, przy którym pokroił bochenek chleba, a jego kromki pomalował niebieską farbą i ułożył w formie okręgu. Na koniec pomalował także nóż i poło-

żył go w środku okręgu utworzonego z kromek. Nałożył niebieską farbę na swoje dłonie i odcisnął ich ślady na obrusie *OŁTARZA PIĘKNEGO*. Teraz podszedł do krzesła z miską i umył ręce. Przy *OŁTARZU CZYSTYM* na przemian malował na twarzy, a potem na ciele czerwone poziome linie i rozlewał wódkę do kieliszków. Kiedy wszystkie kieliszki zostały napełnione alkoholem, zaprosił widzów do jego wypicia. Zaproszenie zostało przyjęte. Zebrana w fabrycznej hali publiczność chętnie przystąpiła do picia alkoholu. Czy zatem właściwie odczytała sens wykonywanych przez artystę czynności? Czy gest wypicia alkoholu był świadomym współuczestnictwem w akcji, czy jedynie zwykłą konsumpcją? Komentując akcję Jerzy Bereś powiedział: „W roku 1975 dokonałem manifestacji w Zakładach im. Szadkowskiego, którą na swój użytek nazwałem «Mszą Refleksyjną». Wprowadziłem do Zakładu «TACZKI SYMBOLICZNE», na których można było odbić i wziąć ulotkę z napisem «TWARZ». Obecnie jest jasne, że był to moment, w którym należało uruchomić taczki symboliczne dla zachowania twarzy, gdyż deformacja lat 70-tych w Polsce wchodziła w ostatnią fazę.”¹⁵ Celem manifestacji była więc swoista wizualizacja tezy o poświęceniu twarzy dla chleba, bo jak pisze Andrzej Kostołowski „Sprawa twarzy nabrała wówczas aktualności wobec jej powszechnej utraty w gierkowskiej Polsce.”¹⁶ Dlatego też temat ten pojawiał się również w innych manifestacjach artysty. Jednak w czasie wspomnianej wyżej manifestacji w krakowskiej fabryce najważniejszym momentem była dokonana przez artystę przemiana funkcji konsumpcyjnej chleba w estetyczną, a także „przeistoczenie” przy *OŁTARZU CZYSTYM* jego osobowości w alkohol, który zaoferował następnie publiczności do wypicia.¹⁷

Właściwie nie ma żadnego elementu, który byłby charakterystyczny wyłącznie dla akcji nazwanych przez Beresia „*Mszami*”. Wyróżnia je jedynie tytuł. Bo przecież gest „przeistoczenia” czy też „transfiguracji” własnej osobowości w wybrany obiekt, stanowi niemal nieodłączny element większości manifestacji artysty – niezależnie od tego, czy nazwane zostały *MSZĄ*, *TRANSFIGURACJĄ*, *OŁTARZEM* czy *OGNISKIEM*. Zawsze jednak gest ten dokonywany jest przez Beresia przy *OŁTARZACH*.

Ołtarze

Istnieje grupa akcji, które artysta opatrzył tym tytułem. Należą do nich: *OŁTARZ PIĘKNY*, *OŁTARZ CZYSTY* (1974), *OŁTARZE TWARZY* (1974),

¹⁵ J. Bereś, [Tekst do katalogu autorskiego], niepublikowany. Kraków, 31 III 1993, s. 3, maszynopis w posiadaniu Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

¹⁶ A. Kostołowski, *Jerzy Bereś w pełni czasu*. „Format”, 1998, nr 28/29, s. 78.

¹⁷ Zob. t e n ż e, *Jerzy Bereś – czas i statyka*. W: *Jerzy Bereś, Zwiady, Wyrocznie, Ołtarze*, Galeria BWA. Lublin 1990, s. nlb.

EROTYCZNY (1975), *ROZWESELAJĄCY* (1975), *CZASU* (1976), *RZEŹBLARSKI* (1976). Ale, tak jak w przypadku *MSZY*, właściwie nic nie wyróżnia tak nazwanych akcji spośród innych manifestacji. Dlatego też twórczość akcyjną artysty powinniśmy rozpatrywać całościowo. Nie jest to zadanie łatwe. Każda manifestacja Jerzego Beresia posiada własny, starannie opracowany scenariusz; każda stanowi autonomiczne dzieło. Można natomiast wyselekcjonować pewne powtarzające się w nich, charakterystyczne elementy.

Niewątpliwie wszystkie manifestacje artysty składają się z prostych, spontanicznie wykonywanych czynności. „Ich treści, zespalane z oszczędnie traktowanym słowem, zawsze są wyrafinowane i pełne swoistej poezji.”¹⁸ Autor występuje w swoich akcjach zwykle nago lub odziany jedynie w drewniane perizonium lub płócienną przepaskę. Kroi kromki chleba¹⁹, rozlewa wino lub wódkę do kieliszków – jednocześnie nanosząc pędzlem na swoje ciało linie podziałów²⁰, wici roślinne²¹, kwiaty²². Potem zaprasza zebranych do poczęstunku. Rąbie drewno na kawałki, rozpala ogniska, odbija na podłodze różnokolorowe ślady własnych stóp. Wszystkie te czynności wykonuje powoli, w ciszy i skupieniu, w zaplanowanej kolejności, czyniąc miejsce akcji, miejscem wyjątkowym, wybranym. Podziału chleba i rozlewania wina do kieliszków dokonuje przy ołtarzach. W zależności od wymowy akcji przybierają one różne nazwy: *OŁTARZA: TRADYCYJNEGO, PIĘKNEGO, UROCZYSTEGO, WITALNEGO, ŻYCIA, KONTAKTU, CZŁOWIEKA, TWARZY, WEGETACJI, EKSHIBICJI*. Przy *OŁTARZU KREACJI* dokonuje też porąbania klocka na szczapy, z których następnie rozpala ognisko.²³ W *MSZY ROMANTYCZNEJ* to na *OŁTARZU SPEŁNIENIA* rozpala ognisko (il. 4), zaś w *MSZY FILOZOFICZNEJ* na *OŁTARZU ZEWNĘTRZNYM* zapala egzemplarz pisma „Kultura”. Gest rozlewania wina jest obecny niemal w każdej manifestacji artysty. W ich trakcie bowiem następuje symboliczne przeistoczenie ciała i osobowości artysty w wino. W powiązaniu z pojawiającym się w nich niekiedy chlebem, wino nieuchronnie staje się motywem budzącym skojarzenia eucharystyczne. Publiczność zostaje następnie zaproszona do jego wypicia. Zwykła, codzienna czynność nabiera wymowy symbolicznej. Kiedy jednak artysta w kolejnych akcjach będzie zastępował je wódką lub koniakiem, gest ten straci charakter ofiarny, stając się nicią porozumienia i kontaktu artysty z publicznością.²⁴ „*Gdybym uczestniczył regularnie w liturgii katolickiej moje manifestacje były-*

¹⁸ Z. Taranienko, *Jerzy Beres – wolność i fetysze*. „Rzeczpospolita”. 1992, nr 214, s. 5.

¹⁹ W akcji wykonanej w 1973 r. dzielił biały ser, w *OGNISKO SZTUKI* ciasto.

²⁰ Na przykład: *TRANSFIGURACJA I* (1968), *BEZ TYTUŁU* (1973), *OŁTARZ PIĘKNY OŁTARZ CZYSTY* (1974), *MSZA REFLEKSYJNA* (1975).

²¹ Na przykład: *TRANSFIGURACJA II* (1973), *OŁTARZ ROZWESELAJĄCY* (1975).

²² Dla przykładu: Akcja *OGNISKO SZTUK* (1976).

²³ Akcja *MSZA ARTYSTYCZNA I* (1977).

²⁴ Zob. *Jestem za otwarciem dialogu*, z Jerzym Beresiem rozm. Ł. Guzek, W. Bosak. W: „Tumult”. 1990, nr 6, s. 45.

by chyba niemożliwe, ale ja w ogóle oddzielam trochę religię i liturgię od wiary” – mówi artysta.²⁵ Wydaje się więc, że rozumie, iż forma jego manifestacji może budzić mieszane uczucia. Dlatego swoje akcje wykonuje tylko na wyraźne zaproszenie, zawsze też uprzedza o ich konsekwencjach.²⁶

Ołtarze Beresia stanowią również samodzielne obiekty. Za przykład posłużyć mogą: *OŁTARZ 0 (PRZEPOWIEDNIA III)* (1969), w którym, po odchyleniu wahała, podnosi się biało-czerwony kotek i równocześnie rozlega się dźwięk kamienia uderzającego o patelnię, *OŁTARZ POLITYCZNY* (1982), którego monumentalne płócienne skrzydła przygniata do ziemi kamień, *OŁTARZ LUDOWY* (1984) składający się ze splecionych symboli: S, V, kotwicy i krzyża, które zdobią biało-czerwone kokardki, czy *OŁTARZ CIERPLIWOŚCI* (1976-85), gdzie ze stóp stojącej na głowie postaci o splecionych sznurem rękach, wyrasta zielona gałąź. Ich tytuły wskazują widzom kierunek interpretacji. A interpretacja tych obiektów, jak i wykonywanych przez artystę w trakcie manifestacji czynności, jest prosta, bo posługuje się on wręcz dosłowną symboliką. Wystarczy uważnie śledzić i przyswoić sobie kod rekwizytów i gestów, którymi Beres się posługuje, by „odczytać celebrowane przypowieści – o wierności i zdradzie, o wolności i zniewoleniu, o zaprzedeniu duszy i utracie twarzy dla chleba”.²⁷ Beres wynosi więc na swe ołtarze hasła miłości, prawdy, sprawiedliwości i wolności. Składa na nich symboliczną ofiarę z samego siebie. Artysta poświęcając się dla sztuki, ofiarowując jej swoje ciało i duszę – podczas manifestacji czyni to symbolicznie. W aktach transfiguracji²⁸, przeistoczenia, przenosi swą osobowość na wybrany przez siebie obiekt i dokonując na nim ofiary, symbolicznie ofiarowuje siebie. Dzieje się tak w przypadku wyżej wspomnianego gestu rozlewania wina. Ale to dokonanie ofiary może odbywać się także przez porąbanie drewna, tak jak w *TRANSFIGURACJI III* (1973), *LICYTACJI* (1973), *DREWNIANEJ DRODZE* (1974), czy też pokrojenie chleba, jak w akcjach *CHLEB MALOWANY CZARNO* (1968), *TRANSFIGURACJA I* (1972). Każdemu cięciu chleba (lub rozlewaniu wina czy wódki) odpowiada linia namalowana na ciele, a więc obiekt zostaje podzielony rzeczywiście, zaś ciało artysty – symbolicznie.²⁹ Chleb i wino zostają ofiarowane widzom do zjedzenia lub wypicia, kawałki drewna zostają spalone na ołtarzu.

²⁵ Cyt. za K. Czerni, *Wiara (w sztukę) czyni cuda. Czyli liturgia twórczości według Jerzego Beresia*. „Znak”. 1993, nr 458, s. 65.

²⁶ Zob. J. Beres, *Zwidy, Wyroczenie, Ołtarze (szkic autobiograficzny)*, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska. Kraków 1991, ss. nlb.

²⁷ K. Czerni, *Wiara (w sztukę)...*, s. 65.

²⁸ Ważne jest zrozumienie faktu, że stosowany przez artystę termin „transfiguracja”, nie odnosi się do jego ciała lecz do dzieła sztuki. Bowiem istotą sztuki jest dla artysty właśnie moment przemiany – przeniesienia zamysłu twórcy w tworzywo, którym operuje. Transfiguracja jest więc przeistoczeniem tegoż tworzywa w dzieło sztuki. Artysta zaś – pośrednikiem tajemnicy.

²⁹ Działaniem o podobnej strukturze jest naprzemiennie malowanie np. pręg na plecach i zawiązywanie supłów na powrozie lub malowanie napisu na nagim torsie.

Dla Beresia ołtarz jest znakiem, symbolem miejsca, na którym dokonuje się ofiara, uświęcenie. Dlatego nie wiąże go jedynie z religią katolicką. Jednakże dzielone na nim wino i chleb, niewątpliwie właśnie w tym kontekście będą rozpatrywane. Kiedy dodatkowo gesty te pojawiają się w czasie manifestacji nazywanych „*MSZAMI*”, symbolika ich wydaje się oczywista. Stąd działania artysty są często postrzegane przez wiernych jako instrumentalizacja, bluźnierstwo czy świętokradztwo.

Jak wspomniałam we wstępie, dla komentującego *TRANSFIGURACJĘ II* Marka Rostworowskiego była ta manifestacja pytaniem artysty o to, czym można zastąpić religię. Interpretacja ta pokazuje, że nie da się wkraczać na teren liturgii bez ponoszenia konsekwencji tego czynu, a konsekwencją może być nie tylko zarzut bluźnierstwa czy uzurpacji, ale także groźba mylnego odczytania wymowy akcji, czy po prostu niezrozumienie. A na zrozumieniu właśnie zależy artyście najbardziej. Komentując wykorzystywanie w swoich działaniach akcyjnych symboli religijnych Bereś powiedział: „Ciągle jestem podejrzewany o nadużywanie tych symboli – co, moim zdaniem, ma miejsce tylko wtedy, gdy się trywializuje pewne sprawy – a ja staram się to traktować bardzo serio, poważnie. Niektórzy sądzą, że ma tu miejsce jakiś spór z Kościołem – nic podobnego! Przecież to właśnie Chrystus nauczał, że ofiara występuje stale, ciągle się spełnia – i odsyłał do sytuacji w życiu. W tym sensie w rolę Chrystusa jest w stanie wejść każdy, kto będzie to mógł uczynić prawdziwie i uczciwie. Dlatego wszystkie sytuacje zgorszenia, czy posądzenia o bluźnierstwo i prowokację, mnie martwią – ponieważ są dowodem, że moje intencje nie zostały właściwie zrozumiane. A jeśli następuje takie rozminięcie kontaktu, na zasadzie nieporozumienia – to cała sprawa jest chybiona.”³⁰

Etyka ponadnormatywna

Kiedy w 1984 r. z inicjatywy grupy młodych ludzi zorganizowano wystawę w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, cenzura kościelna usunęła dużą część ekspozycji. Artystę spotkał także atak ze strony uczestników, dotyczący napisów na rzeźbach („ołtarz”), używaniu przez niego słowa „msza”, a także jego nagości. Te działania artysty zostały określone jako „profanacja” i „obraza”. Broniąc swoich poglądów Bereś wyjaśnił, że stoi na stanowisku wysokiej etyczności w sztuce, gdzie każdy nietakt mści się na wartości. Jego zdaniem każdą sytuację artystyczną można rozpatrywać w kategoriach zarówno artystycznych, jak i etycznych. Nie można natomiast wypracować takiej sfery, gdzie osąd etyczny byłby nieobecny. Jednakże etyka normatywna stwarza zagrożenie dla wolności – podstawowego warunku tworzenia, dlatego też Bereś

³⁰ Cyt. za: K. Czerni, *Wiara (w sztukę)...*, s. 65.

proponuje wyprowadzenie pojęcia etyki ponadnormatywnej, twórczej. Zgodnie z tą etyką, zachowując swoją wolność i nieograniczone możliwości wyboru, artysta powinien zawsze wybierać to, co wydaje mu się bardziej wartościowe, trudne, biorąc jednak pełną odpowiedzialność za swoje czyny. Wiąże się to z rygorem „nie pójścia na łatwiznę”. Normę tę każdy artysta musi sobie wyznaczyć sam, odpowiednio do własnej kondycji. Jedyną ciągłość wzorów zapewnia istnienie autorytetów. Przykładanie jakichkolwiek innych, zewnętrznych norm etycznych do sztuki stwarza pancierz, w którym swobodna twórczość nie może się rozwijać i wtedy następują mylne osądy.³¹

Czy jednak taka argumentacja może być wystarczająca dla ludzi, dla których pewne słowa i gesty są rzeczą świętą? Wydaje się, że przed tymi zarzutami nie może artysty nic obronić, nawet jego nagość, która ma być znakiem szczerości, dobrej woli i czystości intencji. Faktem jest, że widok siedemdziesięcioletniego nagiego mężczyzny, o pomarszczonym ciele, budzi uczucia swoistego współczucia i wzruszenia, ale ta sama nagość w połączeniu z oczywistą symboliką religijną, z celebrowaniem przy „świętych” ołtarzach niezrozumiałych obrzędów, może potęgować niechęć i sprzeciw ze strony wiernych. Zaś argumentacja, że działania te są sztuką, z całą pewnością dla wielu z nich nic tu nie znaczy. Choć przecież, „*w dobie kryzysu sztuki i kryzysu wiary Jerzy Beres proponuje przywrócenie wiary w sztukę, w twórczość zdolną do przekształcania życia i człowieka.*”³² Sztuka nie jest przez artystę wynoszona na ołtarze. Jest ona jedynie drogą do odkrycia tajemnicy, jest drogą wiary. A każda wiara, zdaniem artysty, wymaga ofiary. Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że kiedy artysta staje nago wśród publiczności z pełną wiarą i przekonaniem dokonując swoich manifestacji, oczekując na dialog i osąd, jest w swej wierze odosobniony. Bo odzew jest znikomy, a wernisażowa publiczność czuje się jedynie bezradna i zakłopotana.

Spór o wartości

Jest jeszcze jedna, charakterystyczna cecha akcji Jerzego Beresia. Stanowi ją fakt, że choć pojęcie wiary jest artyście tak bliskie, nigdy jednak nie przywołuje Boga.³³ Jedyną postacią biblijną, która pojawia się w jego rozważaniach jest Abraham. Podczas manifestacji *WYKŁAD: SPÓR O WARTOŚCI NAJWYŻSZE I* (1984) przywołuje artysta dwie postawy przedstawione przez Kierkegaarda w książce *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*.³⁴ – postawę bohatera tragicznego i postawę rycerza wiary. To właśnie za rycerza wiary uważa Beres Abrahama, który postanowił na życzenie Boga zabić swego kochanego syna

³¹ Zob. J. Beres, *Zwidy, Wyrocznie...*, s. nlb.

³² K. Czerni, *Wiara (w sztukę)...*, s. 68.

³³ Wspomina o nim jedynie marginalnie w akcji *EROTYK POLSKI* (1993).

³⁴ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Warszawa 1995, ss. 126.

Izaaka, a ponieważ w konsekwencji tak się nie stało, wchodzi w paradoks i nie wie czy jest człowiekiem największej wiary, czy mordercą. Porównując obie postawy dochodzi Bereś do pewnych konkluzji. Bohater tragiczny, zмирzając prosto do jasno wyznaczonego celu, oddając się dla innych, poświęcając się dla ogółu, zostaje przez ten ogół wchłonięty. Rycerz wiary jest w swojej postawie samotny. Ale sławie i wielkości bohatera tragicznego, nie może dorównać fakt, że rycerz wiary w swojej walce pozostaje po prostu sobą, gdy tymczasem on – bohater tragiczny zostaje „roztopiony” w ogólności. Rycerz wiary staje się osobowością. Jego wielkość nie polega jednak na tym, że jest wolny od strachu, rozpacz i nędzy, lecz odwrotnie, dlatego, że tkwi w strachu, nędzy i rozpacz, nie mogąc wyjść z paradoksu. A więc bohaterowi tragicznemu, znajdującemu oparcie w ludziach, przeciwstawia artysta Abrahama – samotnego rycerza wiary, zdolnego do zawieszenia wszelkich norm myślowych i etycznych na rzecz wiary.³⁵ Chcąc ukonkretnić swoje rozważania, artysta nawiązuje do polskiej sytuacji historycznej i teraźniejszej: „My, Polacy, byliśmy w dalszej i bliższej, niedawnej historii bohaterami tragicznymi. Nasza historia, aż nadto pełna jest bohaterów tragicznych, którzy poświęcili się dla innych. Druga wojna światowa dała tak wiele przykładów bohaterstwa Polaków, tragicznego bohaterstwa – poświęcenia dla innych, co chętnie przyjmowane było przez ogólność ludzką. Byliśmy i jesteście sławni. Po drugiej wojnie światowej przyszedł jednak czas, w którym my, Polacy postanowiliśmy, jak Abraham, zabić pamięć o naszych bohaterach, zabić pamięć naszej historii, dla pokoju, sprawiedliwego świata, lecz – jak u Abrahama – stało się inaczej. Pamięć naszych bohaterów żyje, pamięć naszej historii także, ale my, Polacy weszliśmy w paradoks, z którego nie możemy wyjść. Jesteśmy jednak sobą i świat musi zrozumieć, że już nie będziemy bohaterami socjalizmu ani kapitalizmu. Staliśmy się osobowością nie dlatego, że jesteśmy wolni od strachu, rozpacz i nędzy, lecz dlatego, że tkwimy w strachu, rozpacz i nędzy.”³⁶ Stała się więc postać Abrahama pretekstem do refleksji na tematy polityczne, które przewijają się przez całą twórczość artysty. Jednak, analizując te rozważania, mimowolnie nasuwa się skojarzenie, że nie są one przypadkowe. Być może Bereś sam czuje się na swój sposób rycerzem wiary. Samotnikiem, którego wielkość tkwi w tym, że nie jest wolny od strachu, rozpacz i nędzy... Samotnikiem, który jednak pozostaje sobą.

Drewniana Droga

Śledząc twórczość Jerzego Beresia nasuwa się jeszcze jedno skojarzenie. Mam tu na myśli pewną analogię pomiędzy niektórymi akcjami Beresia a na-

³⁵ Zob. J. Bereś, *Wykład: spór o wartości najwyższe*. W: *Grupa Krakowska (materiały i dokumenty)*. Cz. 10. Red. J. Chrobak. Kraków 1993, s. nłb.

³⁶ Tamże.

bożeństwem Drogi Krzyżowej. Najbardziej zmiennym tego przykładem jest przeprowadzona w 1974 r. w Essen akcja pt. *DREWNIANA DROGA*. W czasie trwającej 6 dni akcji artysta zbudował w różnych miejscach parku obiekty. Stały się one później „stacjami” drogi. W pierwszym dniu na „stacji politycznej” stanął *DROGOWSKAZ POLITYCZNY*, w drugim – na „stacji godności” – *RYTUAŁ OCZYSZCZAJĄCY*, trzeciego dnia na „stacji sprawiedliwości” zmontował artysta *RYTUAŁ PRAWA*, czwartego, na „stacji zwierzęcej” – *RYTUAŁ EROTYCZNY*, wreszcie piątego dnia na centralnej łące parku, gdzie znajdowała się stacja końcowa, Bereś postawił *RYTUAŁ OFIARNY*. Ostatniego dnia akcji, pchając przed sobą *TACZKI ROMANTYCZNE* z przymocowanym do nich, obciążonym kamieniem biało-czerwonym kwiatem, pokonał artysta odległości pomiędzy stacjami, by na *OŁTARZU OFIARNYM* dokonać spalenia, wycytowanej uprzednio przez żonę artysty, wiązki drewna (wcześniej artysta dokonał symbolicznej transfiguracji własnej osobowości w tę wiązkę drewna). Przebył więc Bereś drogę pomiędzy stacjami, by na ostatniej z nich dokonać symbolicznej ofiary. W swojej warstwie symbolicznej ta samotna wędrownka, prowadząca przez stacje: polityczną, godności, sprawiedliwości, zwierzęcości i komercji, jest symbolem pielgrzymki człowieka wśród zagrożeń współczesnego świata³⁷, jednak w warstwie formalnej przywodzi na myśl obecny w religii chrześcijańskiej motyw nabożeństwa Drogi Krzyżowej. Stanowi on także skojarzenie w przypadku innej manifestacji artysty – *POMNIK ARTYSTY* (1978). Podczas niej nagi artysta, ciągnąc za sobą pojazd zbudowany z toczącego się potężnego kłosa z napisem *POMNIK ARTYSTY*, trzymając w ręku sztandar z hasłem *DUCH ARTYSTY*, odziany w drewniane perizonium z widniejącym na przedniej desce napisem *CIĄŁO ARTYSTY*, pokonał trzykilometrową drogę z Warcina do Kępic. Towarzyszył mu w tej drodze tłum odzianych, przypadkowych ludzi. Po dotarciu na miejsce autor z kłosa uczynił cokół. Spalił na nim następnie gałęzie tworzące pojazd, a także swoją drewnianą przepaskę. Na koniec włożył na swoje nagie ciało płótno sztandaru, dokonując tym samym symbolicznego przeistoczenia ciała artysty w ducha artysty. Nagość Beresia, drewniany pojazd, towarzyszący mu odziany tłum, wędrownka do miejsca spełnienia – to wszystko przywodzi na myśl samotną wędrownkę Chrystusa, dźwigającego na swych barkach drewniany krzyż w drodze na Golgotę, gdzie dokonało się spełnienie. Ta analogia nie może być przypadkowa.

Kontemplacja wielkich prawd życia

„Msze”, transfiguracje, ofiary, ołtarze, drewniane perizonium, krocząca z sierpniowym pojazdem naga postać w obcym tłumie,... – to wszystko niewąt-

³⁷ Zob. K. Czerni, *Wątki chrześcijańskie ...*, s. 95.

pliwie przywodzi na myśl skojarzenia z liturgią i tradycją religii katolickiej. Zwłaszcza zaś obecny w pierwszych manifestacjach Beresia gest dzielenia pomiędzy uczestników ceremonii chleba i wina, zdaje się być oczywistym symbolem ofiary eucharystycznej. Symbolem, od którego jednak będzie artysta uciekał w kolejnych realizacjach. Chleb zastąpi bowiem tortem³⁸ i keksem³⁹, w miejsce wina pojawi się wódka⁴⁰ i koniak⁴¹. Jeśli natomiast chleb i wino będą obecne, to w nowej funkcji. Kromki chleba nie będą już dzielone pomiędzy publiczność, lecz pomalowane spoczną na *OŁTARZACH*⁴², podobnie wino – rozlane do kieliszków zostanie przykryte płótnem z napisem „DEKORACJA”⁴³ – co jednoznacznie wskazuje na to, że ich funkcja konsumpcyjna została zmieniona na dekoracyjną (il. 5). Bo nie symboliczna ofiara eucharystyczna dokonuje się na beresiovych ołtarzach. Dzielenie się winem, wódką, chlebem ma być raczej symbolem porozumienia i kontaktu, ich konsumpcja przez widzów – gestem współuczestnictwa.

W podobny sposób traktuje Beres także inne, pojawiające się w manifestacjach symbole. Sięga po nie niewątpliwie świadomie, ale z przekonaniem, że nie wiążą się one jedynie z tradycją chrześcijańską. Obecne były przecież w innych, wcześniejszych religiach i rytuałach. Jak sam tłumaczy, w swoim poszukiwaniu środków wypowiedzi artystycznej pragnął dotrzeć do jak najczystszych i jak najbardziej prawdziwych wartości, do niemal pierwotnych znaczeń rzeczy i gestów, do powszechnie rozumianych symboli.⁴⁴ Ołtarz, quasi-mszalne ceremonie, chleb, wino... – są takimi symbolami. Z drugiej strony jednak, w naszej kulturze będą odczytywane niemal zawsze jednoznacznie – w kontekście religii właśnie. Niejednokrotnie posądzany o bluźnierstwo i świętokradztwo Beres z pewnością o tym wie, a mimo to nie rezygnuje z ich wykorzystywania. Jest

³⁸ Tort pojawia się na przykład w manifestacji *TRANSFIGURACJA II* (1973).

³⁹ W akcjach: *OGNIKO SZTUKI* (1976), *RYTUAŁ FILOZOFICZNY* (1976).

⁴⁰ *OŁTARZ PIĘKNY, OŁTARZ CZYSTY* (1974), *MSZA REFLEKSYJNA* (1975), *OGNIKO SZTUKI* (1976), *RYTUAŁ FILOZOFICZNY* (1976), *MSZA AWANGARDOWA* (1979), *WORK AND WORD* (1979), *DIALOG Z IGNACYM WITKIEWICZEM* (1980), *SZTUKA A RZECZYWISTOŚĆ* (1983), *MSZA REFLEKSYJNA II* (1983), *III DYSPUTA Z MARCEL DUCHAMP* (1990), *IV DYSPUTA Z MARCEL DUCHAMP* (1991), *DIALOG Z TADEUSZEM KANTOREM* (1991), *ANTYPERFORMANCE* (1991), *WYZWANIE II* (1994), *MONUMENT VIVANT* (1995), *WYZWANIE III SPÓR Z ANDRZEJEM WAJDĄ* (1996).

⁴¹ *OŁTARZ ROZWESELAJĄCY* (1975), *RYTUAŁ SZCZEROŚCI* (1976), *RYTUAŁ EGZYSTENCJALNY* (1976), *OŁTARZ CZASU* (1976), *DIALOG Z TADEUSZEM KANTOREM* (1991), *ANTYPERFORMANCE* (1991), *EROTYK POLSKI* (1993), *WYZWANIE* (1994).

⁴² *CHLEB MALOWANY CZARNO* (1968), *CHLEB MALOWANY KOLOROWO* (1972), *OŁTARZ PIĘKNY, OŁTARZ CZYSTY* (1974), *MSZA REFLEKSYJNA* (1975).

⁴³ Jak to miało miejsce podczas manifestacji: *MSZA ROMANTYCZNA* (1978).

⁴⁴ Na podstawie wywiadu z Jerzym Beresiem przeprowadzonego dnia 2 IV 2000 r., taśma w posiadaniu autorki.

w tym wiele artystycznej prowokacji, tą drogą zapewne pragnie zwrócić uwagę na przekazywane w trakcie manifestacji treści. Bo w swych działaniach nie szydzi z tych utrwalonych długowieczną tradycją symboli, lecz znaczenia jakie w sobie kryją czyni swoją ręką w głoszeniu przypowieści o wolności, prawdzie, sprawiedliwości, miłości, nadziei...

Jest wiele mądrości i szczerości w działaniach Beresia. Wiele człowieczeństwa i dobra, a także wiary w możliwość zmiany świata i ludzi, choć czasami nagi artysta w otoczeniu milczącej i „ślepej” publiczności, jawi się niczym Don Kichot walczący z wytworami własnej imaginacji, którego walka z góry skazana jest na porażkę. I choć niewątpliwie intencje artysty są słuszne, to jednak fakt „zagrabienia” symboli religijnych dla potrzeb sztuki prowokuje pytanie czy nie jest on wymownym znakiem opowiedzenia się artysty po stronie sztuki? Czy nie jest to uznanie jej wyższości nad religią? Czym zatem dla Beresia jest sztuka i jaka jest jego zdaniem rola artysty?

Dla Beresia sztuka jest ciągłym dążeniem do odsłaniania tajemnicy. Ale ponieważ tajemnica ze swej natury nie poddaje się pełnemu ujawnieniu, artysta swoją sztukę sprowadza do demaskowania cywilizacyjnych fetyszy, do tropienia fałszerstw, do odkrywania współczesnych mitów. Sztuka jest zatem nie kończącym się dialogiem, otwartym sporem o wartości najwyższe. Lecz aby ten dialog mógł być prowadzony, dzieło musi zawierać w sobie czynnik subiektywny, podmiotowy. To on pozwala nam nawiązać kontakt z dziełem sztuki, powstałym nawet w bardzo odległym czasie i dzięki temu dzieło takie jest dla nas żywe, podczas gdy inne, równie doskonałe warsztatowo, są martwe.⁴⁵ Twórczość w przekonaniu Beresia nie jest mistrzostwem zawodowym, które opiera się na jakimś rygorze. Prawdziwa twórczość bazuje na trudniejszej od wszelkich ograniczeń wolności, stawia bowiem przed artystą problem moralnego wyboru i odpowiedzialności. „Mówiąc o twórczości wchodzimy w obszar dialogu z Panem Bogiem albo inaczej – w kontakt z czymś, co jest transcendentalne. Dzieło zaś, traktowane jako akt twórczy, graniczy ze sferą, w której dokonują się cuda.”⁴⁶

Kim więc dla Beresia jest artysta i jaka jest jego rola? Wydaje się, że w całej swojej twórczości Bereś sięga do tradycji romantycznej, i że z niej właśnie wyrasta jego postawa. W XIX wieku, kiedy kraj pozbawiony był niepodległości w wyniku rozbioru jego terytorium przez trzy sąsiednie cesarstwa, artysta nadawał (odkrywał) znaczenie historii, przepowiadając, iż ponoszone ofiary narodu przyniosą w końcu wybawienie, na podobnej zasadzie jak ofiara Chry-

⁴⁵ Zob. wypowiedź artysty w czasie akcji *WYKŁAD: SPÓR O WARTOŚCI NAJWYŻSZE, II CZĘŚĆ*. W: J. Beres; *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, red. A. Węcka, Muzeum Narodowe, Poznań 1995, s. 140.

⁴⁶ *Od Zwidów do wyznań*, z Jerzym Beresiem rozm. J. Boniecka. „Dziennik Polski”. 1996, nr 7, s. 10.

stusa przyniosła zbawienie ludzkości. Bereś od początku świadomie nawiązywał do tych wielkich narracji polskiej kultury wykorzystując ich autorytet początkowo w konfrontacji z uzurpatorską władzą komunistów, potem z siłami politycznymi rządzącymi krajem. Wpisując się w utrwalony schemat polskiego artysty romantycznego, pragnął pełnić rolę sumienia narodu, wieszczą czy charzmatycznego kapłana, odpowiedzialnego za „rząd dusz”, traktując posłannictwo artysty jako obronę człowieczeństwa i to konkretnego, jednostkowego. To on – artysta – znał sens historii i ponoszonej ofiary w imię przyszłego zbawienia, odzyskania niepodległości, a kiedy Polska tę niepodległość zyskała – dalej broni godności i podmiotowości człowieka. I sam ową „romantyczną” ofiarę wciąż jest gotów ponosić, co wyraził w dokonanej w 1978 roku manifestacji *MSZA ROMANTYCZNA*, której kulminacyjnym punktem było przywdzianie przez artystę szaty z napisem „OFIARA”. Ten symboliczny gest miał oznaczać, że w całej swojej twórczości on – artysta stale ponosi ofiarę – w imię głoszonych przez siebie najwyższych wartości i prawd, w imię wolności, godności, prawdy, sprawiedliwości, siły, miłości, dobra...

Sztuka Beresia jest więc swoistym wyznaniem wiary w te wartości, jest ustawiczną walką w ich obronie. Jest dialogiem prowadzącym do odkrywania i umacniania największych prawd ludzkiego życia, dążeniem do odsłaniania tajemnicy.

Skupianie się na rozważaniach dotyczących obecności wątków i symboli religijnych, posądzanie artystę o bluźnierstwo i świętokradztwo, przystoić może rzecz bodaj najważniejszą – odczucie obecności sacrum w tych działaniach. To być może jakaś dziwna przewrotność – że on – „nagi bluźnierca” – swoimi akcjami wprowadza nas w obszar sacrum właśnie. Moim zdaniem, w tym sensie jest to sztuka religijna. Stwierdzenie to może ryzykowne, bo sztuka Beresia nie jest związana z określoną religią, artysta nie obrazuje więc zawartych w jej doktrynie treści. Co więcej, sam Bereś nie deklaruje wprost swojej przynależności do grona wyznawców religii katolickiej, choć w orbicie tej kultury jego sztuka wyrosła i w niej na swój sposób pozostaje. Wydaje się jednak, że sztuka może być „religijna” w bardziej podstawowym sensie religijności i jako taka może stać się miejscem realizacji sacrum. Bo jak mówił Thomas Merton „*religijną jest sztuka także wtedy, gdy – pomijając temat – zbliży umysły do kontemplacji wielkich prawd życia*”.⁴⁷ A taka jest właśnie sztuka Beresia. Jej celem jest doskonalenie człowieka. Religijność tej sztuki to zatem religijność sfery życia ludzkiego. Religijność, która zawiera się w głoszonych przez niego prawdach i nieustającej walce o najwyższe wartości, i którą umacnia postawa Beresia nie jako artysty, lecz człowieka. Bo manifestacje Beresia nie są jedynie artystycznymi spektaklami. Artysta swoim życiem i postawą potwierdza szczerłość i wymiar

⁴⁷ K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*. W: *Sacrum i sztuka*. Kraków 1989, s. 45.

tych działań. Tego jednak mogą doświadczyć jedynie ci, którym dane było osobiście poznać artystę.

Kończąc te rozważania, chciałabym powrócić do przywołanego w tytule pytania. Czy Bereś swoimi manifestacjami stawia pytania o to, czym można zastąpić religię, jak sugerował to Marek Rostworowski? Mam nadzieję, że powyższy tekst potwierdza moje stanowisko, że tak nie jest. Celem działań artysty z pewnością nie jest próba zastąpienia religii sztuką. Manifestacje Beresia, jak wielokrotnie podkreślałam, są deklaracją wiary artysty w najwyższe wartości, są stawianiem pytań o ich sens i miejsce w naszym życiu. Wykorzystanie w tym celu symboliki religijnej nie jest dialogiem artysty z religią, lecz z otaczającą nas rzeczywistością. Bereś objawia prawdy, w które wierzy i umacnia je w ten przewrotny i prowokujący sposób – zachowując jednak postawę nie wroga religii, lecz jej sprzymierzeńca.

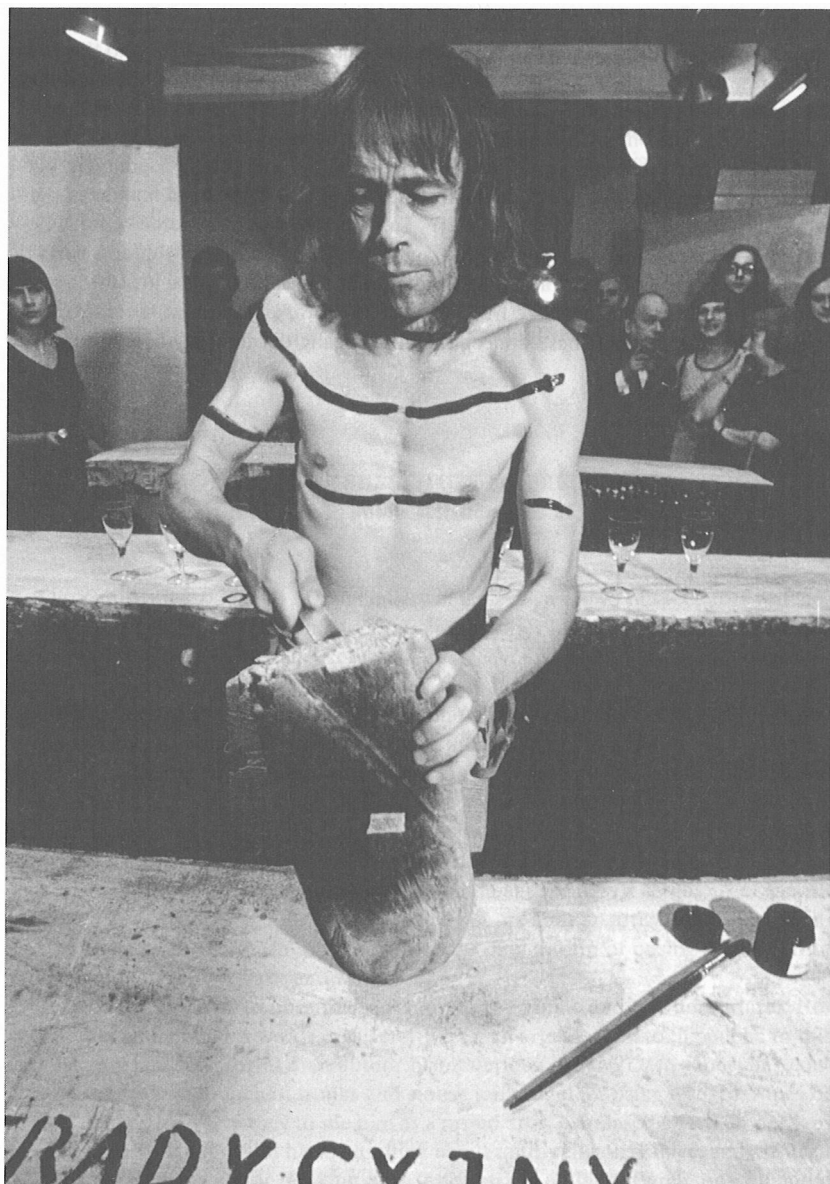
**„WHAT CAN WE SUBSTITUTE FOR RELIGION?”
(Religious aspects in public artistic events of Jerzy Bereś)**

Summary

On 18th April 1973, inside Desa Gallery in Cracow, a crowd of spectators watches a naked artist who performs simple symbolic activities in silence and concentration. At *TRADITIONAL*, *BEAUTIFUL* and *CEREMONIAL* „altars”, made of rough boards, he cuts bread, pours wine into glasses, cuts a cake, and at the same time covers his naked body and face with black and green parting lines. The only words he utters at the event is, as a final act, an invitation for the spectators to eat bread and cake and drink the wine. In manifestation catalogue, Marek Rostworowski wrote: „At the meeting in BWA [...] you posed a question, what we can substitute for religion. No one attempted to answer. Well-set up people for whom a basket with flowers on the wall expresses art, do not pose questions to the artist. Others, who go through a contemporary crisis, think that it may be an artist who would answer it. Is a ceremony of sacrificing oneself, paraphrasing a sacrament, placing at the altar an artist full of doubts, instead of a genuine priest, an answer or perhaps only a form of posing a question to those waiting for bread, cake and wine?”

An artist who dared to pose that question to the public and to whom Marek Rostworowski addressed his words, was Jerzy Bereś, an artist known to the public to this very instant as a sculptor and an author of mysterious *PHANTOMS* – peculiar constructions of rough branches, trunks and stones joint together using wedges, ropes or chains. And now... Were they to see him as a proud artist? A blasphemer? Or perhaps a brave man provoking with his art to think about faith, religion, values, and art itself ...? For a casual spectator, looking at manifestations of Jerzy Bereś, unacquainted with his public artistic events, an answer to this question is not an easy one. Already

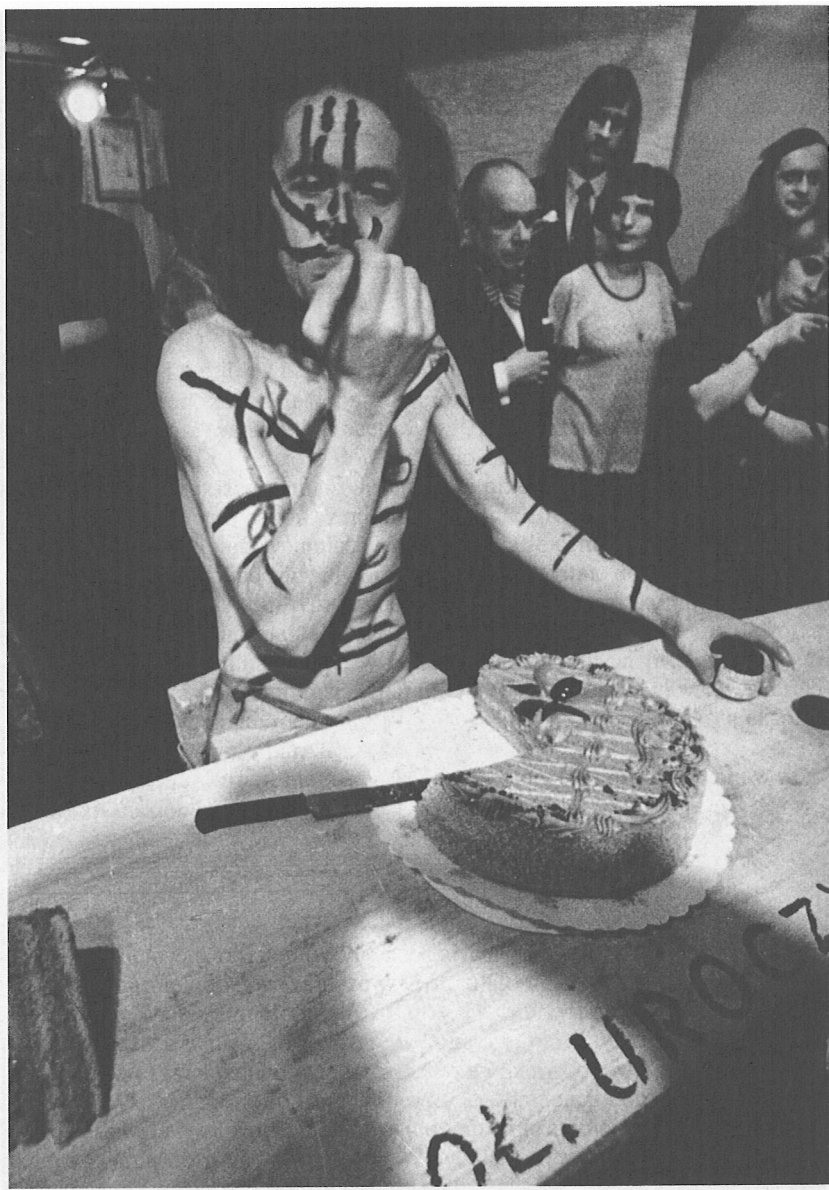
the very fact that the artist is naked is inevitably good enough to call him simply a madman. However those, who having touched this art will not succumb to this first (and certainly the simplest) association, may understand the sense of celebrations and find some wisdom in them. What wisdom? This text is an attempt to answer this question and also the one mentioned below, posed a quarter of a century ago by Marek Rostworowski: „Is a ceremony of sacrificing oneself, paraphrasing a sacrament, placing at the altar an artist full of doubts, instead of a genuine priest, an answer or perhaps only a form of posing a question [...]?” Perhaps it will allow to perceive Jerzy Be-reś not as a blasphemer and usurper but as an artist who consciously adopts certain symbols, with conviction and faith that his intentions are rightful; as an artist who with his art touches such concepts like freedom, justice, truth, art, an artist, a creative act, on one hand sanctifying these concepts and ironically deriding myths surrounding them on the other.



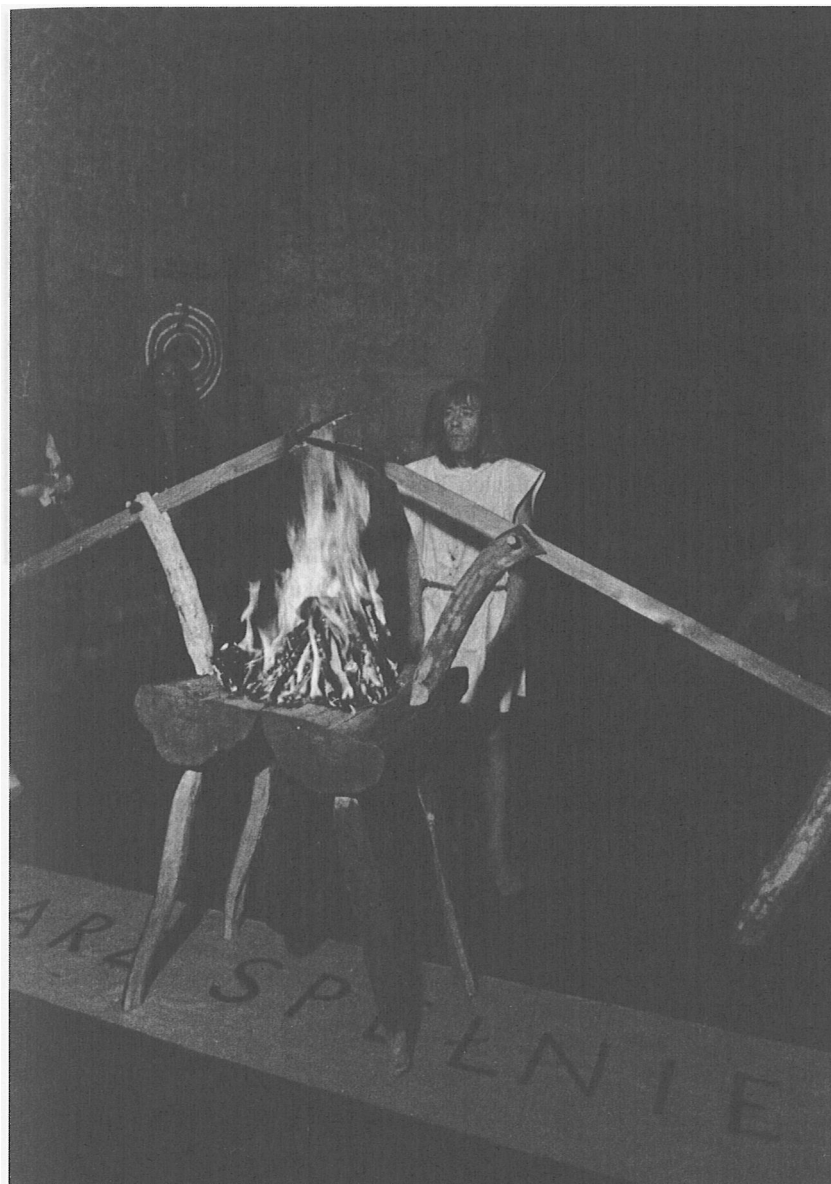
Transfiguracja II, Galeria Desa, Kraków, 18 kwietnia 1973 r.



Transfiguracja II, Galeria Desa, Kraków, 18 kwietnia 1973 r.



Transfiguracja II, Galeria Desa, Kraków, 18 kwietnia 1973 r.



Msza Romantyczna, Galeria Krzysztofy, Kraków, 16 września 1978 r.



Msza Romantyczna, Galeria Krzysztofy, Kraków, 16 września 1978 r.